

オペラ「椿姫」・その成立と特質に関する考察

関 口 信 雄

序 論

ジュセッペ・ヴェルディ (Jussepe Verdi 1813~1901) 作曲 オペラ「La Traviata・椿姫」は極めて興味深く、そして魅力溢れる作品である。その証として、この作品が全オペラの中で最も上演回数が多いことがあげられようし、デュマ・フィスの原作は映画化もされ、ことオペラファンに限らずその美しい題名を知る人は多い。又、研究者としてはヴェルディのそれまでの作品とは全く異なるテーマ設定、テキスト選択、作劇法等、その興味は尽きないものである。

「椿姫」という美しい響きを持つ作品名は「La Traviata—道をふみはずした女」という曲名の直訳ではなくデュマ・フィスの原作名「*Dame aux camélias*」の訳であるが、その知名度と定着度の高さから本文中も「椿姫」を用いたい。私自身、今まで数多くの「椿姫」に舞台・録音等で接し、その都度大きな感動を覚え、ヴィオレッタの悲劇を劇中の一人として共有してきた。とりわけ、1958年3月27日リスボン・サンカルロ劇場におけるマリア・カラス、アルフレード・クラウス主演のライブレコーディングは、その最悪に近い録音状態にもかかわらず、私の一生の宝として大切にしていきたい名演である。その「椿姫」について研究する作業は、私にとって極めて楽しく、幸福なことなのである。

・イタリアオペラにおけるヴェルディ

ジュセッペ・ヴェルディが処女作「サン・ボニファッチョのオベルト *Oberto, Conte di San Bonifacio*」を初演したのは1839年11月17日（ミラノ・スカラ座）であり、それからの約50年間、イタリアオペラ史＝ヴェルディとまで言える歳月が流れることになる。当時、一世代前のイタリアオペラを支えたロッシーニは、かの有名な“謎の沈黙”時代にあり、1829年の「ウィリアム・テル」以来作曲活動を停止中で、又、天才と謳われたベッリーニは1835年に夭逝し、一人人気を博していたドニゼッティもやや不調をきたしていた時代である。

本論ではヴェルディの生いたちについては省略するが、その後のヴェルディに影響を与える事柄にのみ触れておく。

ヴェルディは1813年10月10日、北イタリアのレ・ロンコーレという寒村に生まれた。レ・ロンコーレはミラノの東南約70マイル、プッセートに近い田舎である。当時ヨーロッパを席卷していたナポレオンの勢力は急速に弱まり、イタリアはオーストラリア軍の脅威にさらされてい

た。幼いヴェルディもオーストリア軍の暴行虐殺から危機一髪逃れた過去を持っている。

1832年ヴェルディは意を決してオペラの都ミラノへ出る。しかしミラノ音楽院の受験に失敗し個人教授の許で勉強を続けた。その後ヴェルディは彼の最大の支援者であるバレツツイの娘と結婚、ともすると安定志向、地方志向へと流れは向きかけたが、ヴェルディはその後ミラノに住み続け、徐々に劇場音楽＝オペラへの接近を開始したのである。なおヴェルディの幼少時の体験が、後にヴェルディのオペラが愛国心の象徴としてイタリア統一の原動力となることへの種火となり、又、ミラノ音楽院には大成してから心を開かなかった事実も、ヴェルディの頑固な性格の一端を見せていて興味深い。

ヴェルディを“農民音楽家”と称して非難、批判する説があり、これはワーグナーとの比較論において度々使われている。その意味するところは、ヴェルディの出身と独学をもって、その音楽に洗練さが欠けるというものであるが、この説が正当でないことはヴェルディの作品に直接触れることで容易に納得できる。ただしヴェルディはイタリアというオペラの国、それも正しくオペラの時代に生まれ、その象徴とも言えるオペラ作曲家という人生を歩んだ。ワーグナーはヴェルディに批判的に接したが、ヴェルディにはイタリアのオペラが全てであり、ドイツに開花したワーグナーの楽劇理論は、所詮それを輸入した国で生まれた派生オペラでしかなかったのである。一貫して声楽的であり、イタリアにとって極めて自然な形態のオペラを確信を持って作曲し続けたヴェルディは、その意味で“農民的”な保守性と頑固なほどの国民性を守ったと言えよう。

・ヴェルディのオペラ作品について

ヴェルディが初めて圧倒的な成功をおさめたのは「ナブッコ Nabucco」であるが、一体何が当時の聴衆に受け入れられ、如何なる要素が新時代への幕を開く力となったのであろうか。ヴェルディ以前のロッシーニ、ベッリーニ、ドニゼッティ等のオペラは、様式的には17世紀～18世紀以来のナポリ派オペラを受け継いでいた。ナポリ派様式は“声”に捧げられたものであり、音楽もドラマも全てが歌手の為に存在し、歌手達は自己の美声と技巧を聞かせることにのみ全精力を注ぎこんでいた。絢爛たる名人芸、甘味な旋律、低次元な笑い、そしてテノール、ソプラノ中心のスター歌手人気に頼る古いスタイルが主流であった時、ヴェルディは、適確な人物表現、生き生きとした旋律、大規模な合唱、ユニゾンを多用した受け入れやすい音楽、その上いやがうえにも愛国心をかきたてるエネルギーギッシュなオペラを発表したのであるから、当時の聴衆が熱狂したのも当然と言えよう。ヴェルディは、続く「ロンバルディア人 Lombardi alla Prima Crociata」「エルナーニ Ernani」の2作によって、それまでのイタリアオペラ様式と完全に絶縁した。

ヴェルディのオペラを考える場合、忘れてはならないのはバリトンという声種である。現在もヴェルディバリトンという用語で特定の響きとスタイルを持ったバリトンを区別するほど、ヴェルディのオペラとバリトンは重要な関係を保っており、因に現代におけるその代表的声楽家はエットーレ・バスティアニーニ (Ettore Bastianini 1922～1967) である。

19世紀のオペラの多くが、その作品を歌う歌手達が決定しており、その声とキャラクターに合うよう作曲されたことは意外と知られていない。現代はすでに作品が存在し、公演に際して歌手を選ぶが、当時はまず歌手がいて、それから作品が生まれたわけである。ヴェルディは劇場側の都合より自分の作品価値を優先した作曲家で、それ故新作を歌う歌手の指定はとりわけ厳しく、特に「ナブッコ」以来主役を務めた男性歌手に神経を使った。なぜならばヴェルディ以前のオペラにおける男声低声はバスとバリトンの区別が曖昧で、バリトンの持つ独自の音色と表現力を十分生かして作曲したのはヴェルディが最初なのである。ヴェルディが最も信頼したバリトンはフェリーチェ・ヴァレージ (Felice Varesi 1813~1889) で、「エルナーニ」「マクベス」「リゴレット」等の初演に参加している。

ヴェルディのオペラ作品は通常下記の3区分に分類される。

第1期「オベルト Oberto」～「スティフェリオ Stifferio」

第2期「リゴレット Rigoletto」～「ドン・カルロ Don Carlo」

第3期「アイダ Aida」「オテロ Otello」「ファルスタッフ Falstaff」の3作

第1期には「ナブッコ」等名作もあるが駄作も多く、若々しさが特徴と言えよう。第2期は「リゴレット」「トロヴァトーレ Trovatore」「椿姫」の3大傑作を頂点として、晩年の大作へつながる過渡期とも言えるが、「シモン・ボッカネグラ Simone Boccanegra」「仮面舞踏会 Un Ballo in Maschera」等の優れた作品を含んでいる。第3期は集大成としての「アイダ」、その15年後に作曲された「オテロ」、最後の作品となった「ファルスタッフ」。3作共オペラ史にその名を残すすばらしい作品であり、正しくオペラが総合芸術である証である。

・「椿姫」の成立及び初演について

1851年3月11日、「リゴレット」がヴェネチア・フェニーチェ座で初演され、何と21回に及ぶ続演を記録した。同年12月ヴェルディは後に結婚することになるジュセッピーナ・ストレッポーニと共にパリに滞在し、新年を迎えた。翌1852年2月2日、2人はヴォードビル座へアレクサンドル・デュマ・フィス (Alexandre Dumas fils 1824~1895) の戯曲「椿姫」の初演に招かれ、その作品にたいへん心惹かれるものを感じた。その後「リゴレット」の成功に意を強くしたフェニーチェ座より次回作の依頼があり、ヴェルディはパリ以来あたためていた「椿姫」で決定を伝えている。初演は1853年春と決まり、曲名は戯曲が各地で公演中であったこともあり「La Traviata 道をふみはずした女」と改められた。なお前作「トロヴァトーレ」がローマ・アポロ座で1853年1月19日に初演され絶賛を博しており、ヴェルディがほとんど同時期にこの2作品を作曲したことは、彼がこの時期如何に充実していたかを示すものであろう。

1853年3月6日ヴェネチア・フェニーチェ座で行われた「椿姫」の初演は大失敗だったが、その最大の原因は歌手にあった。初演のキャストは、

ヴィオレッタ・ファニー・サルヴィーニ＝ドナテッリ (Fanny Salvini-Donatelli 1815~1891)

アルフレード・ルドヴィーコ・グラツィアーニ (Rudovico Graziani 1820～1885)

ジェルモン・フェリーチェ・ヴァレージ (前出)

であったが、ドナテッリ (彼女はフェニーチェ座支配人の妻であった為、ヴェルディの再三の変更要求も受け入れられなかった) の体格は堂々たるもので、胸を病んだ悲劇のヒロインという役はヴェネチアの聴衆から激しい拒否反応で迎えられた。又、グラツィアーニは優れたテノールだったが体調が悪く不調、ヴァレージは前項で述べたごとくヴェルディの信任厚いバリトンであったが、すでに声も衰えていたことと、ドラマティックなアリア等が不足していることに不満でやる気が無く、暗譜すら不完全という有り様だった。

もう一つ遠因として考えられることは、このオペラが特定の事実と特定の場所により成立している為、当時の聴衆には自分達と同じ市民階級がテーマのオペラを受け入れるだけの準備ができていなかったということである。それまでのオペラが取り上げてきたテーマのほとんどは英雄伝や神話等であり、聴衆の多くは現実離れた夢物語を好んだのである。又「椿姫」のテーマが当時の社会情勢ではまだまだキワものとして受け取られ、オペラの題材として不適当と評されたことも要因の一つであろう。

・原作とそのモデルについて

原作者のデュマ・フィスは、「三銃士」「モンテクリスト伯」等で知られるアレクサンドル・デュマとベルギー生まれの女性の中に生まれた私生児である。小説「椿姫」は、1848年24歳の作品で、かなりの評判を得た為デュマ・フィスは翌年にそれを戯曲に書き直した。しかし、主人公の職業が娼婦であることが当時の厳しい検閲に引っかかり、上演許可まで3年を必要としている。なおヴェルディはオペラ化に際し配役名をイタリア風に変更しているが、これは台本を書いたピアージェによるものである。以下にそれを記す。

原作	オペラ	
マルグリット・ゴーチエ	ヴィオレッタ・ヴァレリー	(ソプラノ)
アルマン・デュヴァル	アルフレード・ジェルモン	(テノール)
ジョルジョ・デュヴァル	ジョルジョ・ジェルモン	(バリトン)
オランブ	フローラ	(メゾ・ソプラノ)
ナニーヌ (小間使)	アンニーナ	(ソプラノ)
ガストン	ガストーネ子爵	(テノール)
ドウ・ヴァルヴィル	ドゥフォール男爵	(バリトン)
ジョセフ (召使)	ジュセッペ	(テノール)

デュマ・フィスの小説に「この物語は事実あったことで、女主人公をのぞけば登場人物はすべて現存する………」とあるごとく、主人公マルグリット・ゴーチエにはモデルが存在し、それはアルフォンシーヌ・プレシス (Alphonsine Plessis 1824～1847) という女性である。彼女はマリー・デュプレシという名で社交界の男達を相手にしており、又、原作者デュマ・フィス自身の愛人でもあった。何故「椿姫」と呼ばれたかについては定説が無いが、椿の花をいつ

も愛していたことは事実のようで、死後発見された花屋の請求書などがそれを裏付けている。モンマルトルにある彼女の墓には今も椿の花が絶えないというが、それもオペラ「椿姫」の影響であろう。

・オペラ「椿姫」について

ヴェルディはそれまでのオペラ作品の多くに英雄・史実等を取りあげ、ロマン派的な大作を作曲してきた。それが何故「椿姫」において、かなり異質な市民的メロドラマに着想したかは甚だ興味深い。ヴェルディが“現代”という次元をオペラ化したのはこの作品が最初で最後であり、「リゴレット」の成功に続いて「トロヴァトーレ」と「椿姫」の作曲に着手したヴェルディは、深重ではあるがそれまでの定型化したオペラとの訣別を意識していたのである。特に「椿姫」では、それまでの巨大な舞台装置を必要とするオペラに対して、いわば室内劇とも言える舞台形態をとった。そして登場人物における動きの基本は、すべて“会話”であり、時には長大な二重唱によって見事な心理描写を実現している。一方、テキストの選択・構成、又、美的意識までもを含めて極めて革新・革命的な作風転換を実行した「椿姫」であるが、ヴェルディオペラの定型とも言える一定の枠組みはそのまま維持されている。その第一はソプラノとテノールの緊密な関係、そしてそこに何らかの緊張要素を持ち込むバリトンの存在であり、言わば一人の女性をめぐる社会的・権力的に対立する二人の男性の葛藤というパターンである。「椿姫」ではヴィオレッタとアルフレードというソプラノとテノールによる典型、そこに加わる父ジェルモン、ここに三角関係の定型が成立している。

そしてもう一つの定型は、社会的制約、道德上の制約等が原因で成就できない愛に対する救済手段を“死”に求めていることである。「椿姫」におけるヴィオレッタは愛の成就を見ずにこの世を去る。これも定型通りなのであるが、注意すべき点は、ヴィオレッタの死が他のオペラに見る“死”とは同質ではないことである。その違いは何か。ヴェルディが「椿姫」以外で描いたヒロインの死には“死を越えて成立する愛”が存在しており、この世で結ばれない男女の愛は崇高な死によって浄化され、満たされているのである。しかしヴィオレッタの死——若すぎる死、はじめて愛と生きる喜びを見いだした時に訪れた死——、それは決して不滅の愛などではなく、ヴィオレッタの人生が如何に空しいものであったかを感じさせるのみである。ヴィオレッタは死に直面した時、はじめて自分の生きるべき姿、望むべき道を発見した。もしも彼女に再び生きる運命が蘇ったならば、次なる選択肢は決して一つではない。そしてヴィオレッタは確実に正しい選択を行える女性であり、そこには明らかに他のヒロインとの相違が見られるのである。

このオペラには3人の主要人物が登場する。ヒロインのヴィオレッタ・ヴァレリー、その恋人アルフレード・ジェルモン、そのアルフレードの父ジョルジョ・ジェルモンの3人である。ここではその3人の登場人物について述べながらオペラ「椿姫」の卓越性を検証してみたい。ヴィオレッタ・ヴァレリーはパリ社交界に咲いた短命の花であり、娼婦という言葉ではそのイメージを伝えきれないが、要するにブルジョア的な社会と性に生きた女性である。そしてオ

ペラ「椿姫」はヴィオレッタ一人を中心に回っている。事実、第2幕の一部を除いてヴィオレッタは舞台に出ており、一人の登場人物に与えられたパートとしては他に類の無い長大なものである。ヴェルディはデュマ・フィスが書いた女性から徹底的に社会的且つ道徳上嫌悪される要素を消し去った。そればかりかこのオペラにおけるヴィオレッタは神秘的ですらあり、ヴェルディがヴィオレッタの為に書いた音楽には、オペラの題名でもある「道をふみはずした女」の影は微塵も無い。イタリアオペラの研究家でもある指揮者のトゥリオ・セラフィン (Tullio Serafin) が「ヴェルディのオペラのヴィオレッタは、ドゥミ・モンドの女としての姿、つまりいかがわしい享樂の対象となる女としての姿を少しもさらしていない。それどころか、女性としての魅力と苦悩に満ちた気高い心と愛ゆえの崇高な献身にあふれた女性として舞台上に立っている。」と述べているとおり、ヴィオレッタはまるで娼婦という仮の姿を身にとった、神話上の女神のようですらある。ヴェルディは何故ここまでこだわったのであろうか。その理由の一つにジュセッピーナ・ストレッポーニとの関係が挙げられよう。当時のヴェルディとジュセッピーナの生活は事実上の結婚生活であったが、法律上はまだ同棲状態であり、ヴェルディゆかりのプッセート等ではその地域性もあり2人の関係にはまだまだ冷ややかなものがあつた。そのような中で、ヴェルディのジュセッピーナに対する愛情の発露がヴィオレッタへの音楽となって表出していると考えられる。もう一つの理由は、ヴェルディオペラにおける主人公の多くが、いろいろな意味で「道をふみはずした者」だったことである。例えばマクベス、リゴレット、シモン、リッカルド etc—。ヴェルディがオペラ作曲にあたり、生き方、個性、ドラマ性等の点から脚光を当てたのは、いわば人生を真っ直ぐには生きられなかった人物達であり、ヴェルディはそこにドラマティックな存在感とエネルギッシュな音楽を充満させた。そしてヴィオレッタはその象徴的な意味を持っていると言えよう。

アルフレードに与えられた構成上の重要度はヴィオレッタのそれとは比較できないほど軽い。アルフレードの人物像を一言で表現するならば、それは“若さ”であり、誠実で育ちの良い好青年である。父ジェルモンの権威と説得力の前に従順であること、第2幕にみる思慮の足りない直情型の行動等、若さのあらわれと言えよう。はたしてアルフレードはヴィオレッタの永遠の恋人足り得たか——それは甚だ疑問である。仮にヴィオレッタがその命を永らえたとしても、アルフレードの存在はヴィオレッタのすべてではなかったと思える。その理由はアルフレードという青年には“満たされた背景”が常に見え隠れしていることにあり、父ジェルモンを介して存在する美しい故郷、幸福な家庭、裕福な環境、そして反発しながらも抗しがたい父権等、それらを背負ったアルフレードには、愛に命をかけるヒーローの要素が少ないのである。アルフレードのヴィオレッタに対する愛はまぎれもない本物であるが、その意志は前記の条件により制約され、その存在感は、世間知らずの若者のレベルまで引き下げられてしまったのである。ちなみにオペラ上演に際しても、多くの場合アルフレードは才能ある若いテノールが抜擢されている。これもアルフレードが複雑な心理表現を要求されるヴィオレッタと違い、とりあえずは美声と若さによって十分演じられる人物という証明であろう。

さて前記したようにヴェルディはバリトン、バスという男声低声を好んだ。これは彼のオペ

ラの特徴である劇的効果と密接に関係しており、その例としてはナブッコ、マクベス、リゴレット、ルーナ、レナート、ロドリーゴ、シモン、イヤゴ……と枚挙にいとまがない。そこで父ジェルモンであるが、ジェルモンと前記のドラマティックな主人公達とは相違点があり、それは劇的な歌唱表現が可能な要素が少ないという点である。そこにはリゴレットの激情、イヤゴの悪意等に代表されるヴェルディバリトンらしさは無く、ジェルモンによって歌われるのは道徳と現実主義であり、それらがイタリアオペラにおいて歌われた例は少ない。しかし、原作ではほとんど重要な意味を持たない父ジェルモンも、オペラではドラマ展開を決定するキーロールとなっており、第2幕での長大な二重唱は見事な音楽である。その為にヴェルディが書いた音楽はたいへん流麗で美しい旋律であり、それはまるで愛の二重唱のようである。オペラにおけるジェルモンの存在感は、偏にヴェルディの音楽的魅力によるものと言えよう。

40歳のヴェルディは音楽家として十分に満足すべき成功を収めていた。経済的には非常に裕福であり、サンターガタには大農園も所有していた。その名声はロッシーニをも凌ぎ、イタリア音楽史上最高の成功者となったのである。その恵まれた生活の中で穏やかな日々を送るヴェルディも、ことオペラ作曲家の顔にもどると極めて情熱的な燃焼を続けていた。当時、まだジュセッピーナとは正式に結婚しておらず、その微妙な心情が「椿姫」への導火線になったことは明白であろう。オペラ「椿姫」はヴィオレッタのオペラであり、言うなれば、オペラ「椿姫」＝ヴィオレッタと言えるほど、ヒロイン一人に作者の意志は集中している。ヴィオレッタはオペラの大舞台にあり、彼女の変容がこのオペラのテーマである。金から愛へ、物でしかなかった一人の女性が愛に目覚め自分を取りもどそうとする変容と突然の死、それがすべてである。デュマ・フィスの原作には複雑に交錯する人間模様とそれを通して浮かびあがる社会風刺等、多くの要素が盛り込まれているが、ヴェルディはそれらの要素を切り捨て、一人の女性の変容と愛の尊さをオペラ化したのである。

ヴェルディには自ら定義づけた「苦役の年」という時代があり、それは1842年の「ナブッコ」から1859年の「仮面舞踏会」までを指す。当時ヴェルディは、イタリアはもとよりヨーロッパ各国の劇場からの注文に応え作曲を続けていたが、テキストに関して十分吟味検討しながらも、次第に熱狂的になってゆくファンの好みにも対応をよぎなくされていた。それ故自作の評判にはかなり神経質になり、初演の成功、失敗にも一喜一憂した時代である。しかし「椿姫」作曲当時のヴェルディは、自作に対する確固たる自信があった。「リゴレット」「トロヴァトーレ」「椿姫」と続く3作は真の傑作であり、ヴェルディ自身もそれを確信していたのである。だからこそ「椿姫」は初演の失敗にもかかわらず、後日の再演を機に大成功を博し、イタリアから全世界へと広がっていったのであろう。言うまでもなく、再演に際してヴェルディは配役に細心の注意を払い、構成上の手直しも行った。唯一、ヴェルディの思惑どおりに行かなかったのは舞台衣装で、当時の現代服のままでというヴェルディの革新的な構想は、初演時に

拒否されたが、再演に際してヴェルディは、当時の観客の趣向に合わせ16～17世紀風に統一している。現在通例となっている舞台衣裳が実現したのは20世紀に入ってからのことである。

・結 語

洋の東西を問わず、イタリアオペラのプログラムが組まれる時、その中心となるのはヴェルディの作品である。それはとりもなおさず、ヴェルディのオペラがイタリアオペラの頂点に立つ存在であり、イタリアオペラの理想であることを裏づけている。「椿姫」の叙情、「リゴレット」の悲劇、「アイーダ」の壮大な舞台、「トロヴァトーレ」の輝くばかりの旋律等、その魅力からオペラへの扉を開いた人は多い。

オペラは決して専門家の研究対象として存在するものではない。長いオペラの歴史において、その最大の存在意義は娯楽性にあった。オペラとは、声楽を基盤とした総合芸術であると共に、大衆娯楽の殿堂でもあり続けたのである。その中でも「椿姫」のように極めて高い芸術性を持ち、その上かくも愛されている作品は少ない。そこには正しくイタリアオペラの伝統を踏まえて、真の人間ドラマを実現させたヴェルディの音楽、ヴェルディのオペラの真骨頂を聞くことができるのである。

—終—

参考文献

- 『ヴェルディ 椿姫』 名作オペラブックス 音楽の友社
『ヴェルディ』 福原信夫著 //
- 『評伝 ヴェルディ』 ジュセッペ・タロツィ著 草思社
『劇場の魔術師』 大作曲家の世界5 音楽の友社
『歌劇「椿姫」について』 小林利之著 東芝EMI